

フープと永遠

——ジョルジョ・デ・キリコ《通りの神秘と憂愁》について——

長尾 天

はじめに

ジョルジョ・デ・キリコ (Giorgio de Chirico 1888-1978) が 1914 年の春にパリで描いた作品《通りの神秘と憂愁》[図 1]¹ は、後に「形而上絵画 *pittura metafisica*」と呼ばれることになる一連のイメージ群に属している。形而上絵画はアルトゥール・ショーペンハウアーとフリードリヒ・ニーチェの思想にその理論的根拠を持ち、デ・キリコは 1919 年のテキスト「我ら形而上派……」の中で、自身の形而上絵画の革新性が、ショーペンハウアーとニーチェの示した「生の無意味」を絵画に応用した点にあると主張している²。筆者は別の場所で形而上絵画理論におけるこの「生の無意味」について考察を行った³。本稿ではそこでの考察を踏まえつつ、デ・キリコの代表作の一つ《通りの神秘と憂愁》について解釈を行う。

1. 《通りの神秘と憂愁》

薄暗くなりつつある緑色の空の下、画面両側に小窓の付いた二つのアーケードが配置されている。これらのアーケードは非常に誇張された遠近法によって意図的に不調和に描かれており、両アーケードの消失点は一致しない。画面左側のアーケードは画面を突き刺すように消失点ぎりぎりまで遠ざかっており、その壁面は白く塗られている。またその向こう端の屋根には赤い三角旗が立てられ、画面左に向かってはためいている。画面奥には緑色の遠景が垣間見える。一方、画面右側のアーケードは左側のもよりも大きく描かれ、奥行きは浅く、近景に配置されていることがわかる。色は暗く、緑がかった灰色で描かれており、それによって日陰にあることが示されている。この画面右側のアーケードの影が画面左下に向けて斜めに直線的に伸びており、画面下部の地面の大部分が暗い影で覆われている。これに対して日が当たっている部分は黄土色で塗られている。左右のアーケードの大きさ、色彩、奥行きの対比と、日の当たっている部分と日陰の部分との強烈なコントラストが画面の大枠を構成している。

¹ Baldacci (1997), p.226 (no.52). *Mystère et mélancolie d'une rue*, 1914, Oil on Canvas, 87 x 71.5 cm., New York, Private Collection.

² Giorgio de Chirico, "Noi metafisici...", in: *Cronache d'attualità*, febbraio 1919, reprinted in: De Chirico (1985), pp.68-69.

³ 長尾天「デ・キリコの無意味」『イヴ・タンギー アーチの増殖』水声社、2014 年、77-104 頁。

この大枠の中に三つの主要な要素が配置されている。一つ目は右側のアーケードの左横に配置された荷車⁴である。その扉はこちら側に開け放たれているが、中には何も入っていない。その屋根は地面の影の部分と同様の暗い色彩で描かれている一方、側面は地面の日が当たっている部分と同系色だがやや暗い黄土色で描かれている。この荷車には画面両側のアーケードのような誇張された遠近法が適用されておらず、その側面の線は延長していても交わることがない。

二つ目の、そしてこの作品の最も特徴的な要素は、画面左下のフープ（仏語では *cerceau*）を転がす少女である。前傾姿勢を取り、側面観で描かれたこの少女は、強烈な明暗の対比によりほとんどシルエットと化しており、その顔も服装も細かいところはわからない。少女と言えるのも、髪が長く、フープという玩具を転がしているからに過ぎない。少女は片方の足を地に付け、片方の足を後方に蹴り出していることから前に向かって走っていることがわかる。このことは後ろにたなびいた髪によっても示されている。少女は片手を前に出し、そこに持った棒でフープを前方に転がしている。少女が向かう方向は、画面左側の遠ざかるアーケードによって示唆されている。つまり、少女はおそらく画面右上に向かっている。

三つ目の要素は、少女が向かっていく先に描かれた影である。画面右側のアーケードに視界を遮られているため、それが何の影なのかはわからない。だが、デ・キリコの他の作品と比較すればそれが広場に置かれた彫像の影であると推測することはできる。この影は片方の腕を前に差し出している。またこの影の横にもう一つ細い影が描かれているが、こちらについては何の影なのか推測することが困難である。さしあたり一つ目の影が広場に置かれた彫像だとすれば、少女は小路から広場に向かって駆け出して行こうとしているのかもしれない。

以上が画面の大枠と主要な要素である。他の要素としては、画面右下の暗がりには描かれた立方体のようなもの、また画面左下に斜めに引かれた二本の線などが挙げられる。後者の線はおそらく地面の段差を表わしているものと思われる。

2. 習作や他の作品との関係

パオロ・バルダッチによれば《通りの神秘と憂愁》につながる習作は四点残っている⁵。1913年に描かれた二点は、画面右の荷車のモチーフにつながるもので [図2、3]⁶、そこから発展して、1914年に描かれたもう二点では画面左下の少女のモチーフが加わってくる [図4、5]⁷。

1913年の一点目の習作 [図2] では、アーケード、時計、アリアドネ像、機関車、塔、遠くに

⁴ 仏語では *camion*（トラック）や *la voiture de déménagement*（引越し車）などと記述される。ちなみにデ・キリコのパリ時代の手稿中の「生（詩）」と題された詩には、「引越し車が通りの角を曲がる *La voiture de déménagement tourne l'angle de la rue*」という1文がある。De Chirico (1985), p.25.

⁵ Baldacci (1997), p.228.

⁶ Baldacci (1997), p.182.

⁷ Baldacci (1997), p.225.

見える対話する人物像や帆船などこの時期デ・キリコが使用したモチーフが様々に組み合わせられている中、画面左よりのアーケードの横に荷車のモチーフが見える。同年の二点目の習作 [図 3] では、一点目の習作からアーケードと荷車を抜き出して、荷車のイメージがより具体的に描かれている。ちなみにこの二点に描かれた、画面前方に鋭角的に張り出したアーケードのイメージは《不安な旅》(1913) [図 6] につながるもので、また荷車のモチーフは同年の油彩作品《出発の不安》(1913) [図 7] の画面左下や翌年の《日中の謎》(1914) [図 8] の画面右にも登場する。

1914 年に描かれた二つの習作には荷車に加えて、フープを転がす少女が登場する。一点目 [図 4] では図 2、3 と同系統の鋭角的に張り出したアーケードの左側に荷車、右側にフープを転がす少女のシルエットが描かれている。二点目の習作 [図 5] になると前方に張り出したアーケードは消え、荷車とフープを転がす少女との位置関係も《通りの神秘と憂愁》に近くなっている。バルダッチが指摘しているように、《不安な旅》で使用された前方に張り出したアーケードが、《通りの神秘と憂愁》では《不安な朝》(1912) [図 9] で用いられたような急激に遠ざかって行くアーケードに変更されたということになるだろう。

アーチのモチーフは 1909 年の《秋の午後の謎》[図 10] の画面中央左に既に登場しており、アーケードは 1911 年の《時間の謎》[図 11] で登場して以来、デ・キリコ作品に頻出するモチーフである。《通りの神秘と憂愁》のような遠ざかっていくアーケードは既に言及した《不安な朝》で登場している。また《通りの神秘と憂愁》の画面右下の暗がりに描かれた立方体のモチーフは、《日中の謎》[図 8] の画面右下にほぼ同じ形態を見出すことができる。さらに旗のモチーフは《到着と午後の謎》(1911-1912) [図 12] の画面左の塔の上に既に描かれている。

残るモチーフはフープを転がす少女である。これに関してはジョルジュ・スーラの《グランド・ジャット島の日曜日の午後》(1884-1886) に描きこまれたフープを転がす少女像の影響がジェイムズ・スラル・ソビーやウィリアム・ルービンによって指摘されているが⁸、バルダッチはあまりにも性格が異なるものとして疑問を呈している⁹。両者は比べてみればそれなりに類似してはいるものの、これについてはどちらとも言い難い。ちなみにフープを持った 6 歳頃のデ・キリコの写真が残っており [図 13]、このモチーフはデ・キリコの幼年時代とノスタルジックに結びつくものだった可能性が高い。このフープを転がす少女のモチーフについて特筆すべき点があるとすれば、他のモチーフが多かれ少なかれ既に使用されてきたものであるのに対して、この少女が《通りの神秘と憂愁》で初めて登場したモチーフであるということ、またデ・キリコが一定のモチーフを組み合わせや描き方を変えながら繰り返し描くタイプの画家である一方で、このフープを転がす少女のモチーフは以後使用されないということである¹⁰。

⁸ James Thrall Soby, *Giorgio de Chirico* (exh.cat.), The Museum of Modern Art, New York, 1955, p.74; William Rubin, "De Chirico et la modernité," in: Clair (1983), p.16.

⁹ Baldacci (1997), p.265 (n.41).

¹⁰ とはいえこの少女像は後のシュルレアリストたちに一定の影響を与えた。マックス・エルンスト《ナイチ

このように《通りの神秘と憂愁》を構成する要素は、フープを転がす少女を除き、基本的にデ・キリコが既に用いてきたレパートリーの範疇内にある。このためこの作品を解釈しようとする場合、フープを転がす少女のモチーフが一つの鍵となる。さらにいえば、ここで重要なのはフープという円環のイメージにつながるモチーフである。というのも円環のイメージは、形而上絵画の理論的根拠であったショーペンハウアーとニーチェの思想、とりわけニーチェの永遠回帰の思想に関わってくるからである。

確かにデ・キリコは永遠回帰をテーマとしたコンサートを弟アンドレア（筆名アルベルト・サヴィニオ）と共に1911年に計画したり¹¹、また友人への手紙の中では、自分はニーチェを理解した唯一の人間だと言い放っている¹²。こうしたエピソードからもデ・キリコが当時どれほどニーチェに傾倒していたかが窺える。とはいえ円のモチーフを即ニーチェの永遠回帰につなげてしまうとすれば、それはやはりやや短絡的である。

そこでここでは筆者が別の場所で行ったデ・キリコにおける「生の無意味」に関する考察¹³を補助線として引き入れつつ、ニーチェの永遠回帰とフープを転がす少女とのつながりについて考えてみたい。ショーペンハウアーやニーチェの思想のデ・キリコへの影響についてはこれまでも多くの言及や考察がなされてきたが¹⁴、デ・キリコが主張するところの、ショーペンハウアーとニーチェが発見したとされる「生の無意味」に関する問題は、筆者の試みを除けば主題的に論じられたことがなかった。そのため《通りの神秘と憂愁》もまた「生の無意味」の観点からは論じられていない¹⁵。

ンゲールに脅かされる2人の子ども》(1924)や、イヴ・タンギー《創世記》(1926)に描かれた少女像を挙げることができる。

¹¹ Roos (1999), pp.315-316.

¹² フリッツ・ガルトゥへの手紙 (1910年1月26日)。Baldacci (1997), p.67.

¹³ 長尾、前掲書、77-104頁。

¹⁴ 筆者が確認できたもののうち主要なものを挙げる。Wieland Schmied, Eryck de Rubercy (tr.), "L'art métaphysique de Giorgio de Chirico et la philosophie allemande: Schopenhauer, Nietzsche, Otto Weininger, in: Clair (1983), pp.93-109; Ivor Davies, "Giorgio de Chirico: The Sources of Metaphysical Painting in Schopenhauer and Nietzsche," in: *Art International*, vol.26, no.1, January-Mars 1983, pp.53-60; Barbara Heins, "Giorgio de Chirico's Metaphysical Art and Schopenhauer's Metaphysics: An Exploration of the Philosophical Concept in de Chirico's Prose and Paintings (Thesis, Ph.D.)," University of Kent at Canterbury, 1992; Baldacci (1997), pp.67-76, 92-97; Riccardo Dottori, "Quid est rerum metaphysica?" in: Claudio Clescentini (ed.), *G. de Chirico: Nulla sine tragoedia gloria*, Roma, 2002, pp.165-199; Anneliese Plaga, *Sprachbilder als Kunst: Friedrich Nietzsche in den Bildwelten von Edvard Munch und Giorgio de Chirico*, Reimer, 2008; Ara H. Merjian, *Giorgio de Chirico and the Metaphysical City: Nietzsche, Modernism, Paris*, Yale University Press, New Haven & London, 2014.

¹⁵ 《通りの神秘と憂愁》というこの著名な作品に関しては、これまでも多くの解説がなされてきているものの、それらは基本的に画集内での解説や、各々の文脈での言及といったレベルに留まっている。この作品に関してよく注目されるのは、一定の消失点に収斂しない透視図法や、少女の行く先に伸びる影についてである。たと

加えて筆者が行った「生の無意味」に関する考察の試みは、基本的には理論的問題を扱っており、後であらためて触れる《運命の神殿》(1914)を通して個別作品の解釈への可能性には駆け足で触れたものの、それを十分に示すことはできなかった。本稿はこの「生の無意味」という理論的問題を、個別の作品やモチーフの解釈に応用する可能性を探る試みである。

3. デ・キリコと「生の無意味」

筆者によるデ・キリコにおける「生の無意味」についての考察を簡単に振り返っておく。

デ・キリコは1919年のテキスト「我ら形而上派……」の中で次のように述べている。

「ショーペンハウアーとニーチェは、生の無意味 [non-senso della vita] が持つ深遠な価値を、またこの無意味がいかに芸術へと転化されうるか、それどころか全く新しく自由で深遠な芸術の内的骨格さえ成すべきかを初めて示した。[……]

[……] 芸術における意味 [senso] の排除は我々画家の発明ではない。その最初の発見はポーランド人ニーチェに認めるのが正しいが、詩に初めて応用したのはフランス人ランボーであり、絵画への最初の応用はこの私めによる」¹⁶。

ここでのポイントはショーペンハウアーとニーチェが「生の無意味」の価値の発見者であるということ、またそれを絵画にはじめて応用したのが自分であるとデ・キリコが主張している点である。

またパリ時代(1911-1915)の手稿にも次のような一節がある。

「先史時代が我々に残した最も奇妙で、最も深遠な感覚の一つは予兆の感覚である。それはいつまでも存在するだろう。まるで宇宙の無意味 [non-sens] の永遠の証のように」¹⁷。

デ・キリコにおける「無意味」の問題がパリ時代まで遡ることができることがわかる。

ではショーペンハウアーとニーチェが示した「生の無意味」とは何を指しているのか¹⁸。簡単

えば以下を参照。ルドルフ・アルンハイム著、波多野完治、関計夫訳『美術と視覚 美と創造の心理学 下』美術出版社、1964年、373-378頁；ヴィクトル・I・ストイキツァ著、岡田温司、西田兼訳『影の歴史』平凡社、2008年、184-190頁。

¹⁶ Giorgio de Chirico, "Noi metafisici...", in: *Cronache d'attualità*, febbraio 1919, reprinted in: De Chirico (1985), pp.68-69.

¹⁷ De Chirico (1985), p.22.

¹⁸ 本稿ではあくまでデ・キリコとの関係性におけるショーペンハウアーとニーチェの思想を問題とする。両者の思想に何らかの新しい解釈を行うことは、本稿の意図するところではないことを断っておきたい。

に述べれば、ショーペンハウアーにおける「生の無意味」とは、世界の形而上学的実体であり、物自体である「意志」が無根拠であることを意味し、ニーチェにおける「生の無意味」とはそうした形而上学的な物自体の不在を意味する。

ショーペンハウアーによれば、時間、空間、因果律など人間が世界を脳に表象する際の諸形式は、その外側にある物自体としての「意志」には適用することができない。そして意志から生じる個々の欲望が、その対象に達しえない場合に苦しみが生じる。そして意志が時間、空間、因果律の外側にある物自体として無根拠であるために、人間の欲望に際限はない。このため人間は常に満たされない欲望の苦しみに悩まされ続けなければならない。このようにショーペンハウアーにおける生の無意味は、意志（自然力や欲望のそれ自体としては説明できない働き）が、世界の形而上学的実体として、物自体として規定されることから帰結される。そしてこの際限の無い欲望の苦しみにから脱却するためにショーペンハウアーは「意志の否定」を唱える。

一方ニーチェは、ショーペンハウアーが規定しているような形而上学的実体、物自体の存在それ自体を否定する。世界の究極的根拠としての物自体を失った世界は、無意味なものとなる。だが同時に世界は、無意味であるからこそ逆に無限の解釈可能性を孕んだものとなる。これがニーチェにおける生の無意味であり、それは形而上学的実体、物自体の存在の否定から帰結される。そしてここで重要なのはニーチェにおける「生の無意味」が永遠回帰の認識と結びついている点である。遺稿集『力への意志』では次のように述べられている（以下、ニーチェからの引用は、デ・キリコが当時読んでいたと推測される¹⁹ アンリ・アルベールによる仏語訳より訳出）。

「ニヒリズムが今や現れる。存在の不快が以前より増したからでは全くない。そうではなく悪の中、あるいは存在の中にさえありえた「意味」が総じて信じられなくなったからである。解釈がたった一つ崩壊した。だが、それがただ一つの解釈として通っていたために、存在がいかなる意味も持たず、全てが虚しく思われるようになる。[……]

[……] この考えを最も恐ろしい形で想像しよう。あるがままの存在、意味もなく、目的もないが、それでも不可避免的に絶えず回帰し、無へと解決することもない。つまり「永遠回帰」。これこそニヒリズムの極限形。永遠の無（「無意味」）[le néant (le « non-sens ») éternel] ！」²⁰。

ニーチェはニヒリズムの、「生の無意味」の極限形として永遠回帰の思想を導き出す。そしてこの永遠の無意味を肯定することで、ニーチェは人間を超人へと差し向けようとする。

このようなショーペンハウアーとニーチェの「生の無意味」を絵画に应用することで、デ・キリコは世界を謎として描き出すことの理論的根拠を手に入れた。より具体的にいえば、それは、

¹⁹ Roos (1999), pp.283-299.

²⁰ Nietzsche (VP), pp.43-44 (邦訳上巻、69-70 頁)。

世界をコンテキストを欠いた記号、デ・キリコの言う「記号の孤独」²¹の状態に陥った記号の集積として描くことであり、決定されたシニフィエを欠いたシニフィアン集積として描くことである。

さて、以上のようなショーペンハウアーとニーチェの思想の影響をほとんど図解的に表す作品がある。《運命の神殿》がそれである。

4. 《運命の神殿》

バルダッチのカタログによれば²²《運命の神殿》[図 14] は 1914 年の 4 月から 7 月にかけて、つまり《通りの神秘と憂愁》とほぼ同じ時期に描かれている。

画面前景、下から五分の四ほどを大きなパネルが占めている。画面後景には、開口部を伴った建築構造が左右に対称的な形で配置されている。二つの建築構造の間には二本の赤い三角旗が立てられており、画面右に向かってはためている。バックには暗くなりつつある緑色の空が見える。

画面前景のパネルは大きく四つの区画に分かれている。右上部の区画には色を塗られた胸像が描かれており、側面観のこの胸像は金髪で、目は開いているが虚ろな表情をしている。男性か女性かは判然としない。また胸像はパネルに描かれているのではなく貼り付けられたものとして描かれていることが、胸像の左に落ちた影からもわかる。この区画は白く塗られており胸像の周囲には曲がりくねった矢印などの不可解な記号が描きこまれている。

パネルの左上部の区画は黒い地の上に白い線で、幾つかのイメージが描きこまれている。脳が露わになった目を閉じている人物の側面観、そこから引かれた直線とその先にある円のイメージ、開かれた目、口などに加えて、「歓び Joie」と「苦しみ Souffrance」の文字が描き込まれているのも見える。

画面右下の区画にはデッサンのままの状態で残された逆さになった魚のイメージが描かれており、その周囲に「瞬間の永遠性 *éternité d'un moment*」「謎 *énigme*」「奇妙な事物 *chose étrange*」「生 *vie*」そして「無意味 *non-sens*」の語が書き込まれている。

残ったパネル左下の区画は対角線で区切られているらしく、上部には木目が描かれ、下部にはやはり不可解な線の記号が描きこまれている。

筆者が既に行った解釈を繰り返せば、画面中に書き込まれた様々な語は次のように解釈できる。「生」の「無意味」の認識によって事物間の関係性、つまり記号間のコンテキストが失われた世

²¹ Giorgio de Chirico, "Sull'arte metafisica," in: *Valori plastici*, vol.1, nos.4-5, aprile-maggio 1919, reprinted in: De Chirico (1985), p.86.

²² Baldacci (1997), p.247 (no.70). *Le temple fatal*, 1914, Oil on Canvas, 33.3 x 41 cm., Philadelphia, The Philadelphia Museum of Modern Art.

界は「奇妙な事物」に満たされた「謎」となる。そして生の否定へと向かうショーペンハウアーにおいて「無意味」は「苦しみ」に結びついているが、生の肯定へと向かうニーチェにおいて「無意味」は「歓び」をもたらす。

またショーペンハウアーにおいて芸術は、物自体の最も純粋な表象である「アイデア」の認識をもたらすとされる。天才はこのアイデアの認識によってほんの一瞬であるとしても意志を相対化することができる。そのとき世界は「永遠の今」となる。他方、既に言及したようにニーチェは「生の無意味」を極限化することで永遠回帰を導き出している。永遠に回帰する時間において過去と未来は等価なものとなり、現在へと集約される。つまりショーペンハウアーにおける「永遠の今」も、ニーチェにおける永遠回帰もともに時間を「瞬間の永遠性」に還元する。

このことは画面前景パネルの左上区画に描かれた図によっても示されている。目を閉じた人物の脳から直線が引かれ、その先には円環が描かれている。脳が表すのは、人間の認識する世界が全て脳髄中の表象に過ぎないというショーペンハウアーの世界観であり、脳と結ばれた円環は、画面に書き込まれた「無意味」の語から、ニーチェにおける永遠回帰の時間を示すと考えられる。もしくはショーペンハウアーもまた時間を果てしなく回る輪にたとえ、その上部に引かれた接線に触れる点を現在に見立てている²³。そしてこの円環する時間、無意味の極限形としての永遠回帰の時間において未来は同時に過去でもある。だからこそ既に引用したデ・キリコの記述にあるように「予兆」は「宇宙の無意味の永遠の証」たりえる。

以上が筆者が既に行った解釈である。幾つか補足をしておけば、画面前景のパネルの右上部の胸像は、人間さえも事物[chose]として見るというデ・キリコの言うところの「ニーチェの方法」²⁴の実践であり、デ・キリコ作品における彫像からマネキンへと移行するイメージの系譜にあるものである。さらに言えば、この胸像は、人間に認識できるのは表象としての世界に過ぎないというショーペンハウアー的世界観の表明（胸像＝表象としての人間）でもありえ、ニーチェの見方をすれば、形而上学的世界の不在が暴かれた世界においては、全てが解釈となり仮象となるという事態の表現でありうる。そしてこの胸像がさらにパネルに影を落とし、表象 - 仮象が二重に強調されている。

また前景左上部のパネルの細部にも目を留めておきたい。脳が描かれた人間は、右上部パネルの胸像とは逆に目を閉じ、沈思している。あるいは胸像の人物が目を閉じ、一旦表象としての世界から離れた際の、その沈思の内容を左上部のパネルは表していると捉えうる。この人物は、時間の円環に思考を巡らせ、その下に書き込まれたように「苦しみ」を感じるのだが、そこから「永

²³ Arthur Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, 1844 [2nd edition, 1st edition: 1819], §.54, in: Arthur Schopenhauer, Paul Deussen (ed.), *Sämtliche Werke*, R.Piper, 1911-, vol.1, p.329 (アルトゥール・ショーペンハウアー著、斉藤忍随ほか訳『ショーペンハウアー全集 第3巻 意志と表象としての世界 正編(II)』白水社、1973年、186頁)。

²⁴ Giorgio de Chirico, "Méditation d'un peintre," in: De Chirico (1985), p.31.

遠の今」の認識、もしくは永遠回帰の肯定へと至ったとき、「苦しみ」の領域から抜け、その右上にある「歓び」の領域に達し、描きこまれた開かれた目が示すように、はじめてもう一度目覚めることができる。そして描き込まれた開いた口が示すように歓喜を叫ぶ。

最後に、前景パネル右下部の魚のイメージについて、魚は伝統的にはキリストの象徴であるとはいえ、逆さまにされ、またデッサンのままで残されている点に鑑みれば、これはむしろ神の死を表すモチーフである。でなければ「無意味」の語がそこに付されることはない。

5. 再び《通りの神秘と憂愁》

以上のように「生の無意味」の考察を通して《運命の神殿》の解釈が可能となり、次に《運命の神殿》の解釈を通して、デ・キリコにおいて円環のモチーフがニーチェの永遠回帰の思想と結びつきうることが示された。つまり「生の無意味 non-sens」の極限形としての永遠回帰である。ここから《通りの神秘と憂愁》におけるフープを転がす少女のモチーフもまた永遠回帰と結びつくモチーフである可能性を改めて導き出すことができる。両作品は時期を接して描かれており、類似した思考がデ・キリコの中で働いていたと考えることに無理はない。また形態的にも《運命の神殿》において円環に接続された直線は《通りの神秘と憂愁》において少女がフープを操るために持っている棒と結びつくものである [図 15、16]。

そしてここで、ニーチェが『ツァラトゥストラはこう語った』の冒頭で精神の三つの変化（ラクダ - 獅子 - 子ども）について述べている部分を思い出せば、フープを転がす少女の意味は明らかになる。精神の最高形態である「子ども」について述べられている次のような一節がある。

「子どもは無垢であり、忘却である、一つの復活、^{●●●●●●●●●●●●●●●●}一つの遊戯、一つの自力でころがる車輪 [une roue qui roule sur elle-même]、一つの第一運動、一つの聖なる肯定である [傍点は筆者による]。

そう、創造の神的な遊戯のためには、我が兄弟たちよ、一つの聖なる肯定が必要なのだ。いまや精神はそれ自身^{●●●●●●●●●●●●●●●●}の意志を欲する。世界を失った精神はそれ自身^{●●●●●●●●●●●●●●●●}の世界をかちえようと欲するのだ」²⁵。

このニーチェの言葉からフープを転がす少女のモチーフがニーチェの文脈において特権的な意味を持ちうるということがわかる。またこの一節から少女と彼女が転がすフープとを一体のものとして理解することができる。つまりフープを転がす少女（「一つの遊戯、一つの自力で転がる車輪」）は永遠回帰を肯定する精神の象徴と捉えうる。

ここでニーチェにおいて円環のイメージが永遠回帰の象徴であることを確認しておきたい。

²⁵ Nietzsche (APZ), pp.35-36 (邦訳上巻、50 頁)。

ニーチェは『ツァラトゥストラはこう語った』において永遠回帰の比喩として幾度も円環に言及している。たとえば、第三部の「回復しつつある者」と題された節においてツァラトゥストラを慕う動物たちが彼の思想を代弁する場面。

「私たちのように考える者たちにとっては、舞踏するのは諸事物それ自身なのだ。一切はやつて来て、互いに握手をかわし、笑い、逃げ去る——そしてまた帰って来る。

一切は行き、一切は帰って来る。存在の車輪 [la roue de l'existence] は永遠に回転する。一切は死滅し、一切は再び花開く。存在の循環 [le cycle de l'existence] は永遠に続く。

一切は破れ、一切は新たに接合される。存在の同じ家は永遠に自らを建てる。一切は別れ、一切は再び挨拶をかわす。存在の円環 [l'anneau de l'existence] は永遠に自らに忠実である。

各瞬間ごとに存在は始まる。すべてのこのまわりにかしこの範囲が広がっている。中心はいたるところにある。永遠の小道は曲がりくねっている」²⁶。

また第三部の最後「七つの封印（あるいは、アルファとオメガの歌²⁷）」と題された節では、七つの文章それぞれに次の一節が織り込まれており、つまり七回繰り返されている。

「おお、どうして私が永遠を求めて、全ての円環の中の円環たる結婚指輪を求めて、——生成と回帰の円環 [l'anneau du devnir et du retour] を求めて、熱情に燃えぬはずがあろう？」²⁸。

あるいは第四部の最後から二番目の「酔歌」と題された節では次のように述べられている。

「—— 飲む [la joie] の欲しないものが何かあろうか！ 飲むは、一切の苦痛にもまして、より渇し、より心熟し、より飢え、より恐ろしく、より秘めやかだ。飲むは自らを欲し、自らを嘔む。飲むの中で円環の意志 [la volonté de l'anneau] が身悶えする——」²⁹。

そして、この円環を生きる者を、ニーチェは一切の存在者のなかで最高の種類の者、それ故に最も多くの寄生者（最低の種類のもの）を養ってしまう者としている。

「—— 自分自身から逃走し、最も広大な円 [cercle] を描いて自分自身に追いつく魂、狂気

²⁶ Nietzsche (APZ), p.317 (邦訳下巻、141-142 頁)。ただしここで語っているのはツァラトゥストラの動物たちであり、彼自身ではないということには注意しておくべきだろう。

²⁷ Nietzsche (APZ), p.333. ここは正しくは「然りとアーメンの歌」。

²⁸ Nietzsche (APZ), pp.334-338 (邦訳下巻、164-171 頁)。

²⁹ Nietzsche (APZ), p.470 (邦訳下巻、344 頁)。

が最も甘く誘いかける、最も知恵のある魂、——」³⁰

このようにニーチェにおいて円環は永遠回帰の象徴である。そして《通りの神秘と憂愁》におけるフープを転がす少女が永遠回帰の、その肯定の象徴であるとすれば、画面上の他の要素の解釈も可能となってくる。

まず画面両側のアーケード、特に左側のアーケードは、アーチという同一のもののほとんど無限の連続という点でやはり永遠回帰の思想に結びつく。また画面右側のアーケードの巨大さ、暗さと重さは、ニヒリズムの極限形としての永遠回帰の、文字通り暗い否定的側面を象徴しており、一方、画面左側の遠ざかるアーケード、夕陽に照らされたアーケードは永遠回帰の肯定的側面（運命愛³¹）を表していると捉えうる。永遠回帰の肯定の象徴たるフープを転がす少女は、今まさに夕陽に照らされた広場へと走り出ようとしている。

次に画面左のアーケードの脇に配置された荷車は、既に述べたような「生の無意味」、世界の無意味性を象徴するモチーフである。つまり、この荷車の内側には何も無い、事物の内側、あるいは背後に形而上学的な物自体など存在しないのである。このニーチェにおける「生の無意味」の極限形が永遠回帰の認識であることは既に触れた。そして生の無意味の認識はそれ自体としてはニュートラルなものである。この認識は、ショーペンハウアーがそうしたように否定的にも、またニーチェがそうしたように肯定的にも捉えうる。だからこそ、上記のようにその両側の誇張された遠近法によって描かれたアーケードがそれぞれ永遠回帰の否定的側面と肯定的側面を示していると捉えうるのに対し、荷車は平行線による消失点を持たない透視図法で描かれていると考えることができる。そもそもここにも車輪、円環が示されているのだが、それはまだ動き出していない点で少女のフープとは対照的である。また画面左のアーケードの上に立てられた旗は、その風を受けてはためく様によって、世界が無意味な生成であることを示している。ツァラトゥストラ曰く「おお、我が兄弟たちよ！ 今や一切が流れているのではないか？」³²。

このように解釈していけば、《通りの神秘と憂愁》というタイトルにある「神秘」が何を意味しているかがわかる。つまり、フープを転がしながら通りを走り過ぎようとする少女という何気ないはずの光景が、永遠回帰という、ニーチェにおける最も深淵的な思想を表しているという「神秘」である。

では「憂愁」はどうか。「憂愁」もまた『ツァラトゥストラはこう語った』に頻出する言葉だが、それは神の死、「生の無意味」、あるいはその極限形としての永遠回帰がもたらす憂愁である³³。

³⁰ Nietzsche (APZ), p.303 (邦訳下巻、123 頁)。

³¹ Nietzsche (VP), p.505 (邦訳下巻、518 頁)。

³² Nietzsche (APZ), p.291 (邦訳下巻、109 頁)。

³³ 西欧文化における憂愁（メランコリー）の概念や図像には長い歴史があるが、ここではあくまで永遠回帰との関係における憂愁を問題としたい。ちなみにデ・キリコにおける憂愁の問題に関してしばしば言及されるのが、メランコリーのポーズを取った1911年の自画像であり、この作品には「謎以外の何を愛せよう？」という

『ツァラトゥストラはこう語った』第四部で、ツァラトゥストラの元を訪れる奇妙な来訪者たちは皆、憂愁に苦しめられている。

たとえば「大いなる疲労の告知者」である老予言者は、「全ては同じことだ、何事もその甲斐がない」と語る³⁴。これは全てが無限に回帰するという永遠回帰の思想を否定的側面から捉えた言葉である。これに対してツァラトゥストラは「否！ 否！ 三たび否！」と叫ぶ³⁵。

あるいは神の死によって失職した最後の教皇に対してツァラトゥストラは次のように述べる。

「だが、それで誰がお前の憂愁 [mélancolie] をお前の肩から取り去ってくれる？ そうするには、私は弱すぎる……。実際、お前のために誰かがお前の神を再び目覚めさせるまでには、我々は長い間待つことになりはしないか。

というのもこの古い神はもはや生きていないからだ。本質的に死んでいるのだ、この神は」³⁶。

また「憂愁の歌 Le chant de la mélancolie」と題された節では、ツァラトゥストラの洞窟に集まった奇妙な来訪者たちとの晚餐においてツァラトゥストラが席を立つと、来訪者の一人である年若い魔法使いが他の者たちを憂愁に誘い込もうとする。

「貴方たちの全て、私と同様に大いなる吐き気に悩んでおり、古い神には先立たれながら、いまだ揺り籠の中で産着にくるまれたままの新しい神もない——そういう貴方たちの全てを、——私の邪悪な精、魔法の悪魔は、好いているのだ [……]

しかし、早や彼が私を襲い、私を打ちのめすのだ、この邪悪な精、この憂愁の精 [cet esprit de mélancolie]、この黄昏の悪魔 [ce démon du crépuscule] が。そして実際、おお高等な人間たちよ、彼はうずうずしているのだ—— [……]

日が傾き、一切の諸事物に、最善の諸事物にも、今や夕暮れ [soir] がやって来る。さあ聞き、そして見よ、高等な人間たちよ、この夕暮れの憂愁の精 [cet esprit de la mélancolie du soir] が、男にせよ、女にせよ、どういう悪魔であるかを！」³⁷

永遠回帰の思想がもたらす憂愁はツァラトゥストラ自身にも襲い掛かる。

文句が書き込まれている。Baldacci (1997), p.107 (no.13). この自画像に関しては同じメランコリーのポーズを取ったニーチェのよく知られた肖像写真との関連が常に指摘される。

³⁴ Nietzsche (APZ), p.350 (邦訳下巻、186 頁)。

³⁵ Nietzsche (APZ), p.350 (邦訳下巻、186 頁)。

³⁶ Nietzsche (APZ), p.379 (邦訳下巻、225 頁)。

³⁷ Nietzsche (APZ), pp.432-433 (邦訳下巻、292-294 頁)。

「人間に対する大いなる嫌気、—— この嫌気が私を窒息させ、私の喉に這い込んだのだ。そして同じく、あの予言者が予言したことが、すなわち「全ては同じことだ、何事もその甲斐がない、知は窒息させる！」。

或る長い黄昏[Un long crépuscule]が私の前を不自由な足を引きずりながら歩いていった、ある疲れ切った悲哀と死ぬほどの酔いが、あくび混じりの声で言った。「お前がうんざりしている人間、卑小な人間が、永遠に回帰する」[……]。

——「ああ！ 人間が永遠に回帰する！ 卑小な人間が永遠に回帰する！」[……]。
最大の者でもあまりに小さい！ —— これが人間に対するわたしの嫌気 [lassitude]³⁸ だったのだ！

そして永遠回帰、最小の者でさえ！ —— これが一切の存在に対する私の嫌気であったのだ！

ああ、吐き気！ 吐き気！ 吐き気！」³⁹。

神の死、同じものの永遠回帰がもたらす吐き気、そこに憂愁が生じる。そして年老いた魔法使いが語るように、憂愁の精は黄昏、夕暮れの悪魔でもある。ここから《通りの神秘と憂愁》における「憂愁」が、この作品あるいは他の多くの形而上絵画に描かれた夕暮れの情景と結びついていることが理解される⁴⁰。さらに画面右のアーケードの長く伸びた影、そしてフープを転がす少女の先に立ち塞がる影は、ニヒリズムの極限形としての永遠回帰の認識が人間にもたらす巨大な不安を表していると捉えうる。

最後に、この作品全体のイメージは、永遠を形成する「小路 rue」やそこを「走る」もののイメージなどにおいて永遠回帰の核心をツァラトゥストラが語る次のような部分とも結びつく。

「この通用門[portique]⁴¹を見よ！ 小人[ツァラトゥストラの最大の敵である重力の精]よ！ [……]

この下っていく長い小路 [Cette longue rue qui descend]、この小路はどこまでも続いて、一つの永遠を形成しているのだ。そして、あの上っていく長い小路 —— それはもう一つの永遠である。

³⁸ この語は1912年の作品のタイトル《無限の倦怠》を想起させる。Baldacci (1997), p.133 (no.19). *La lassitude de l'infini*, 1912, Oil on Canvas, 44 x 112 cm., Private Collection.

³⁹ Nietzsche (APZ), pp.319-320 (邦訳下巻、144-145頁)。

⁴⁰ 吉沢伝三郎によれば、『ツァラトゥストラはこう語った』のニーチェにおいて、夕暮れの気分は「ゆううつな死の予感と並んで、慰め手としての回帰への思いを呼びさすのを常とした気分である」。Nietzsche (APZ), p.433 (邦訳下巻、294、544頁)。

⁴¹ portique は前後の文脈や既訳を参考にすれば、「通用門」と訳するのが妥当だが、この語は「柱廊」も意味し、デ・キリコのアーケードにもつながる語である。

「……」 通用門の名は破風に記されてある、「瞬間 instant」と。

「……」 見よ、この瞬間を！ と私は続けた、瞬間というこの通用門から、一本の長い永遠の小路が後方へ走っている。我々の背後に一つの永遠がある。

走りうる一切の事物は、この小路を走ったに違いないのではないか？ 起こりうる一切の事物は、既に到着し、実現され、過ぎ去ったに違いないのではないか？ 「……」

そして、この瞬間が未来の一切の事物を自分の後に引き起こすような具合に、一切の事物は堅く結ばれているのではないか？ したがって——この瞬間もまた同様に？

というのは、一切の諸事物のうちで、走りうるものは、この上っていく長い小路を再び辿るに違いないからだ！

そして「……」我々は全て、既にここにいたに違いないのではないか？

—— 回帰し、そしてあの我々の前方を上っていくもう一つの小路を、この長いぞっとするほど恐ろしい小路を再び走り——我々は永遠に回帰するに違いないのではないか？ ——」⁴²。

おわりに 円環の行方

以上、本稿ではジョルジョ・デ・キリコの代表作の一つ、《通りの神秘と憂愁》について解釈を行った。デ・キリコが言う「生の無意味」とは、ニーチェにおいては形而上学的な物自体の不在を意味し、その極限形が永遠回帰の認識である。この観点からデ・キリコの《運命の神殿》を解釈すれば、同作品における円のモチーフがニーチェの永遠回帰と結びつきうるものであることがわかる。そして《運命の神殿》の円環と、《通りの神秘と憂愁》におけるフープが結びつくことによって、後者を永遠回帰の文脈から解釈しうる可能性が生じる。『ツァラトゥストラはこう語った』では、精神の最高段階の比喻として「子ども」が挙げられており、それは「一つの遊戯、一つの自力で転がる車輪」と述べられていることから、《通りの神秘と憂愁》におけるフープを転がす少女は永遠回帰の肯定の象徴として捉えられる。ここから画面内の他の要素、また《通りの神秘と憂愁》というタイトルもまたニーチェの永遠回帰の文脈で解釈しうることを本稿では示した。

最後に、フープを転がす少女は何処へ向かい、何処に辿り着くのか。この問いは、彼女を待ち受ける影についての問いともなる。この影は一体何を表しているのか。

永遠回帰の思想は、それを自らの実存の問題として受け入れるか、受け入れないか、それを肯定するか否定するか、それに耐えられるか耐え切れないかなどによってその意味を変える謎めいた思想である。おそらくこのことと対応して、少女に立ち塞がる影はその正体が原理的にわからない構造になっている。

⁴² Nietzsche (APZ), pp.225-227 (邦訳下巻、25-27 頁)。

あとは想像するしかない。この影がまずは永遠回帰がもたらす不安を表しているとしても、永遠回帰を肯定するものにとってこの影は超人の先触れとなるだろうか。あるいはこの影は、超人に向かいながらツァラトゥストラのように没落していく高等な人間たちの象徴だろうか。あるいは永遠回帰を否定するもの、この思想に耐えられないものにとっては、この影は死んだ神の名残だろうか。

ともあれ、その行く先に何があるかと、おそらく少女は進んでいく。あるいはこうも言える。永遠回帰を受け入れるならば、この場面はこれまでに無限回繰り返されてきたのであり、これ以後も無限回繰り返される。世界は既に完成されており、あるのは「瞬間の永遠性」だけである。とすれば彼女はもはやどこにも行かず、またその必要もない。おそらくこれが近代絵画という形式に最も合致する答えではある。

さらに別の見方もできる。少女に立ち塞がる影は、永遠回帰という思想自体の運命に立ち塞がる影ではないか、と考えることもできる。そもそも永遠回帰もまた、謎としての世界に挿し入れられる、あくまで一つの解釈でしかありえないのではないか。ニーチェはツァラトゥストラの言葉通り、狂気の中に「没落」した。そして彼の思想はナチスによって最悪のパロディと化す。それはもっと後の話であるにしても、この作品が描かれた年、西欧世界は確かに一つの「没落」へと歩み出す。大戦の勃発である。

文献略号

Baldacci (1997): Paolo Baldacci, Susan Wise (tr.), *Giorgio de Chirico: La métaphysique 1888-1919*, Flammarion, Paris, 1997.

Clair (1983): William Rubin, Wieland Schmied, Jean Clair (eds.), *Giorgio de Chirico* (exh.cat.), Centre Georges Pompidou, Paris, 1983.

De Chirico (1985): Giorgio de Chirico, Maurizio Fagiolo (ed.), *Il meccanismo del pensiero. Critica, polemica, autobiografia 1911-1943*, Einaudi, Torino, 1985.

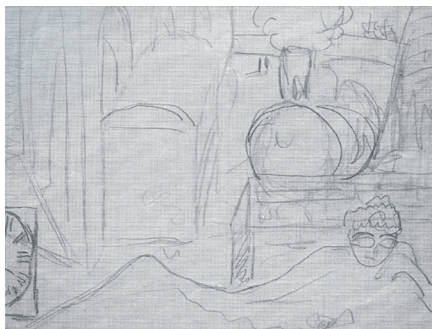
Nietzsche (APZ): Frédéric Nietzsche, Henri Albert (tr.), *Ainsi parlait Zarathoustra: Un livre pour tous et pour personne*, Mercure de France, Paris, 1914 [26th edition, 1st edition: 1898] (フリードリッヒ・ニーチェ著、吉沢伝三郎訳『ツァラトゥストラ』ちくま学芸文庫、上下巻、1993年 *ただし底本は異なる)。

Nietzsche (VP): Friedrich Nietzsche, Henri Albert (tr.), *La volonté de puissance: Essai d'une transmutation de toutes les valeurs (études et fragments)*, Le livre de poche, 1991 (フリードリッヒ・ニーチェ著、原佑訳『権力への意志』ちくま学芸文庫、上下巻、1993年 *ただし底本は異なる)。

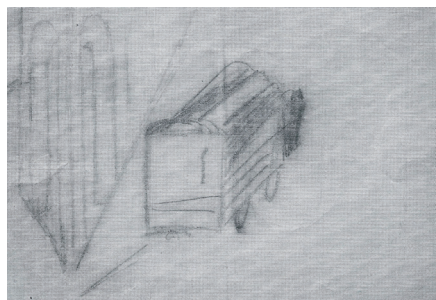
Roos (1999): Gerd Roos, *Giorgio de Chirico e Alberto Savinio: Ricordi e documenti Monaco Milano Firenze 1906-1911*, Bora, 1999.



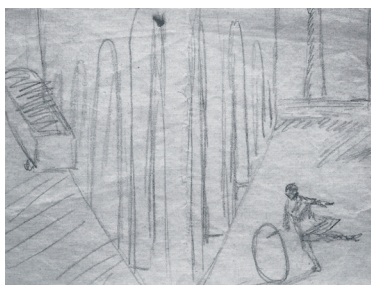
〔図1〕 ジョルジョ・デ・キリコ《通りの神秘と憂愁》1914年



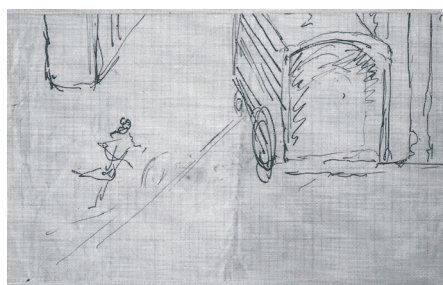
〔図2〕 ジョルジョ・デ・キリコ《アリアドネ、機関車、引越し車のある習作》1913年秋



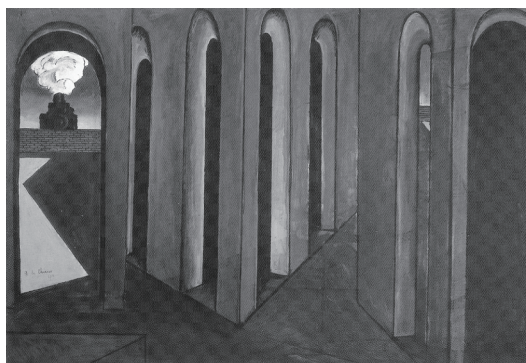
〔図3〕 ジョルジョ・デ・キリコ《引越し車のある習作》1913年秋



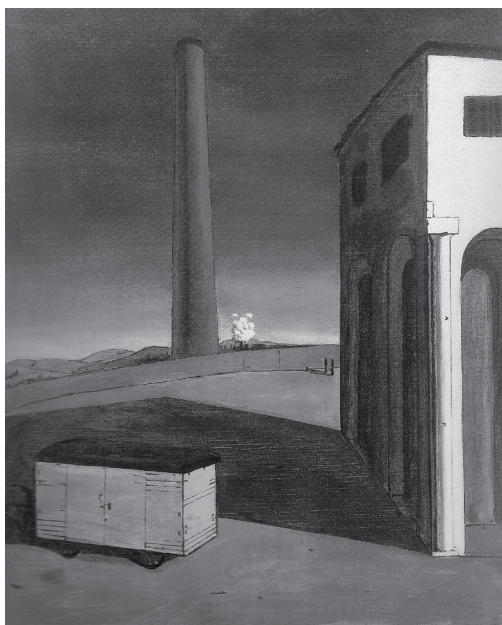
〔図4〕 ジョルジョ・デ・キリコ《「通りの神秘と憂愁」のための習作》1914年初頭



〔図5〕 ジョルジョ・デ・キリコ《「通りの神秘と憂愁」のための習作》1914年初頭



[図 6] ジョルジョ・デ・キリコ《不安な旅》1913 年



[図 7] ジョルジョ・デ・キリコ《出発の不安》1913 年



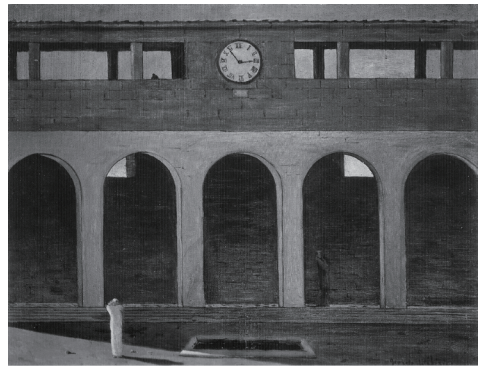
[図 8] ジョルジョ・デ・キリコ《日中の謎》1914 年



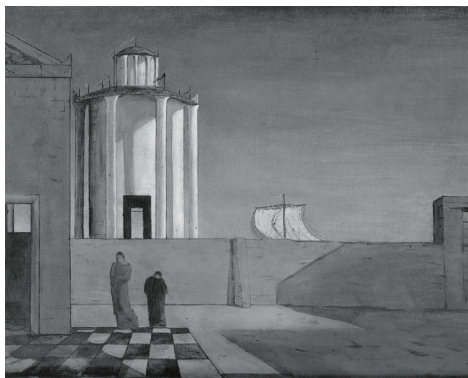
[図 9] ジョルジョ・デ・キリコ《不安な朝》1912 年



[図 10] ジョルジョ・デ・キリコ《秋の午後の謎》
1909 年



[図 11] ジョルジョ・デ・キリコ《時間の謎》
1911 年



[図 12] ジョルジョ・デ・キリコ《到着と午後の謎》
1911-12 年



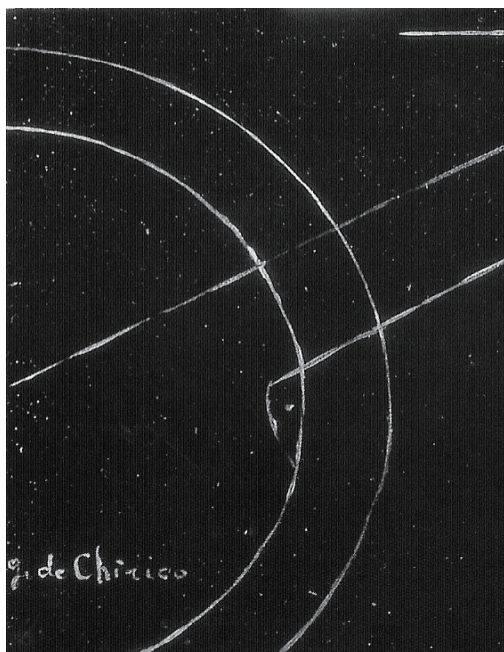
[図 13] 6 歳頃のデ・キリコ



[図 14] ジョルジョ・デ・キリコ《運命の神殿》
1914 年



[図 15] ジョルジョ・デ・キリコ《通りの神秘と憂愁》
1914 年（部分）



[図 16] ジョルジョ・デ・キリコ《運命の神殿》1914
年（部分）